
Diante do aparelho: a experiência pedagógica do cinema em Walter Benjamin

Maira Norton*

Este artigo procura discutir a dimensão pedagógica do cinema a partir das reflexões de Walter Benjamin nos seus ensaios *O autor como produtor* e *A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Diferente do uso instrumentalizado do conteúdo de filmes para uso educativo, buscamos explorar uma pedagogia do cinema intrínseca ao seu processo de produção e exibição. Ao desautomatizar o ato de assistir e filmar é possível estabelecer uma nova relação do homem com o mundo, transfigurando a realidade a partir de seu contato criativo com a técnica.

pedagogia do cinema, técnica, Walter Benjamin

O surgimento do cinema trouxe consigo a criação de uma linguagem absolutamente nova. A dificuldade de compreensão dessa nova linguagem era comum aos espectadores do cinema dos primeiros tempos, chegando a ser um fato marcante o susto que o público do Gran Café teve diante do trem que se aproximava na tela, em 1895, na primeira exibição dos irmãos Lumière.

Jean-Claude Carrière (2006) conta que, passada a surpresa, quando decifravam o truque da ilusão, todos percebiam a imagem e viam que o trem não invadiria a sala. A sequência seguinte de acontecimentos era perfeitamente compreendida. Isso ocorria porque a câmera fixa e os planos abertos eram bem semelhantes à encenação do teatro.

* Maira Norton é mestre em Ciência da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte (PPGCA/UFRJ) e bacharel em Comunicação Social com habilitação em Rádio e TV pela ECO/UFRJ. E-mail: maira_norton@yahoo.com.br

A nova linguagem surge com a montagem dos filmes. A edição, através dos cortes, criou um novo vocabulário extremamente diversificado. As pessoas não conseguiam estabelecer ligações entre uma cena e outra. Não compreendiam que a imagem de um homem acenando da janela seguida da imagem de uma mulher sorrindo na rua tinha uma relação causal. As dificuldades também eram grandes em relação aos enquadramentos. Como entender um superclose no olho? Para compreender essa nova linguagem, o público contava com a presença do explicador, que habitou a Europa até a década de 1920. Em outros continentes, aonde o cinema chegou um pouco mais tarde, essa presença se estendeu até meados do século XX.

Não conseguiam se adaptar àquela sucessão de imagens silenciosas. Ficavam atordoados. Ao lado da tela, durante todo o filme, tinha que permanecer um homem para explicar o que acontecia. De pé, com um longo bastão, o homem apontava os personagens na tela e explicava o que eles estavam fazendo. Era chamado explicador (CARRIÈRE, 2006, p. 15).

Embora a linguagem audiovisual esteja em constante modificação, a presença do explicador não é mais necessária. Mesmo em cidades pequenas em que as pessoas nunca foram ao cinema, existe uma certa cultura audiovisual. Elas foram alfabetizadas no audiovisual pela TV, pelos filmes de locadora e, mais recentemente, pelos vídeos da internet.

A ampliação do número de espectadores que compreendem a linguagem audiovisual é um fator importante para a difusão e a democratização desse meio. No entanto esse conhecimento prévio coloca desafios para pensar a recepção dos filmes. Como introduzir uma leitura diferenciada do audiovisual quando todos já se consideram espectadores plenos? Essa pergunta se desdobra em uma reflexão mais ampla sobre que tipo de imagens alimentou essa *alfabetização* e que espectadores elas produziram.

O mundo contemporâneo é cercado de imagens por todo canto. Com o excesso, as imagens já não cumprem mais a função de representar o mundo; elas acabam criando um véu entre as pessoas e a realidade. Além do excesso, encontramos imagens que muitas vezes não exigem nada da mente. É como se ela passasse direto pelo nervo ótico impedindo a comunicação deste com o cérebro. Dispersando as faculdades da percepção e eliminando a consciência da visão, vemos sem olhar. Espectadores cada vez mais passivos é o que grande parte das imagens atuais tem produzido. Diante de tais questões podemos então refletir qual é o papel pedagógico do cinema.

Para abordarmos a pedagogia do cinema, duas perspectivas distintas se apresentam: uma que vê o cinema como ferramenta para a difusão de conteúdos educativos (a cinematografia

educativa) e outra que acredita que a dimensão pedagógica do filme não se encontra no conteúdo externo e sim na própria estrutura da linguagem cinematográfica (a pedagogia dos cineastas).

Neste artigo trabalharemos com a segunda perspectiva pedagógica do cinema, que concebe o filme e sua produção como elementos por si só educativos. Mas, em vez de nos debruçarmos sobre as características pedagógicas de diversos cineastas, abordaremos a dimensão educativa do cinema a partir de outros dois enfoques: 1) a experiência do espectador relacionada às formas de recepção e circulação dos filmes e 2) a interação criativa do homem com a técnica no interior da produção cinematográfica. Para isso utilizaremos as reflexões de Walter Benjamin nos seus ensaios *O autor como produtor* e *A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* em diálogo com outros autores que também problematizam a questão.

A experiência do espectador e o papel educativo do cineasta

Walter Benjamin identificou na década de 1930, que através da criação de personagens coletivos com os quais nos identificamos, o filme produzia narrativas fantasiosas que serviam de antídoto para o desejo psicótico humano geralmente desenvolvido pelo estresse da tecnização. Ao ver um filme, o homem vivencia com tal intensidade aquela experiência que sua vontade de realizá-la acaba sendo saciada.

Se levarmos em conta as perigosas tensões que a tecnização, com todas as suas consequências, engendrou na massa – tensões que em estágios críticos assumem um caráter psicótico –, percebemos que essa mesma tecnização abriu a possibilidade de uma imunização contra tais psicoses de massa através de certos filmes, capazes de impedir, pelo desenvolvimento artificial de fantasias sadomasoquistas, seu amadurecimento natural e perigoso (BENJAMIN, 1994, p. 190).

A partir dessa possibilidade de o filme fazer o espectador vivenciar as experiências exibidas e se colocar no lugar do personagem, podemos trabalhar a possibilidade de alteridade no encontro com o cinema. “A força do cinema reside no fato de que ele nos deu acesso a experiências diferentes das nossas, nos permitiu compartilhar (...) algo de muito diferente” (BERGALA, 2009, p. 93).

A alteridade também é trabalhada na concepção de *mimesis* benjaminiana através da questão da identificação e da diferença.

Benjamin não apresenta a *mimeses* como um processo de identificação na qual aquele que imita se dissolve no objeto ou no ser imitado. Ao contrário, a faculdade mimética deve ser entendida como um procedimento de aproximação e distanciamento do mundo, um jogo com a alteridade, que permite tornar o mundo familiar ao homem sem, contudo, anular a diferença que o separa dele (GATTI, 2009, p. 279).

Ao se deparar com um filme iraniano, por exemplo, que trate de questões gerais da condição humana a partir de uma narrativa específica, com características singulares daquela cultura, nos identificamos com as questões que afetam o personagem. Essa identificação ajuda a enxergar o outro como aquele que se parece comigo, mas que ao mesmo tempo é muito diferente. Essa diferença se torna matéria de interesse, de curiosidade e não mais de repulsa, como a sociedade padronizada estimula.

Para que o filme estabeleça essa relação de alteridade com o espectador é necessário que o cineasta esteja atento à maneira como sua obra se posiciona dentro do aparelho produtivo.

No texto *O autor como produtor* Benjamin problematiza as relações que os artistas e suas obras estabelecem com os meios de produção. O autor foge do estereótipo de oposição entre forma e conteúdo e busca uma abordagem dialética para a questão da qualidade da obra de arte e de sua tendência política.

O aparelho de produção burguês transforma a arte política em objeto de contemplação e a partir dela reinventa o mundo sem modificá-lo verdadeiramente. Por isso Benjamin defende a necessidade de transformar esse aparelho de produção, de refuncionalizá-lo: “abastecer um aparelho produtivo sem ao mesmo tempo modificá-lo, na medida do possível, seria um procedimento altamente questionável mesmo que os materiais fornecidos tivessem uma aparência revolucionária” (BENJAMIN, 1994, p. 128).

Para que a obra possa transformar o aparelho produtivo é necessário “um comportamento prescritivo, pedagógico” (BENJAMIN, 1994, p. 132), por parte do artista. Ele deve ajudar a diminuir a distinção convencional entre autor e público transformando todo espectador em colaborador. Quanto mais consumidores forem levados à produção, mais evoluído será o aparelho produtivo. A produção intelectual não deve mais ser compartimentada em competências específicas, acabando assim com as barreiras entre produção material e intelectual e criando condições para que os trabalhadores reflitam e se expressem a respeito de seus trabalhos e suas questões.

Nesse sentido Benjamin traz a fala de Tetriakov a respeito da imprensa soviética:

Como especialista - se não numa área de saber, pelo menos no cargo em que exerce suas funções -, ele tem acesso à condição de autor. O próprio mundo do trabalho toma a palavra. A capacidade de descrever este mundo passa a fazer parte das qualificações exigidas para a execução do trabalho. O direito de exercer a profissão literária não mais se funda na formação especializada, e sim numa formação politécnica, e com isso transforma-se em direito de todos (TETRIAKOV *apud* BENJAMIN, 1994, p. 124).

Dialogando com Benjamin através do texto *O Cineasta como produtor*, Alvarenga e Sotomaior destacam que essa possibilidade de o jornal receber contribuições do próprio leitor, somando-as às opiniões de profissionais variados, transforma seu texto em uma produção coletiva e politécnica. Diante dessa nova produção, o público não teria mais uma relação de distanciamento com o texto, como ocorria quando o considerava uma obra. “Pelo contrário, cada leitor passaria a se ver potencialmente como escritor” (ALVARENGA, SOTOMAIOR, 2008, p. 48).

Os autores colocam que essa participação do espectador deve ser também uma preocupação do próprio cineasta: fazer com que o efeito de reflexão que o seu filme provoca no público dure para além do tempo de exibição. Ou seja, o filme deve extrapolar o espaço da sala de cinema e ser discutido nas ruas, nas escolas, nos bares.

Quando o cineasta [levar] em conta que o sentido de seu filme deveria se completar nesse momento posterior à contemplação, o processo de realização cinematográfica implicaria um diálogo direto ou indireto com seus possíveis receptores. Eis porque os espectadores teriam uma participação mais ativa, e o filme se tornaria, por isso, uma forma de arte por natureza política (ALVARENGA, SOTOMAIOR, 2008, p. 52).

O autor deve direcionar sua produção para a educação dos homens, para que sua obra exerça uma função organizadora. Ele passa a ser um instrumento da produção política, a importância do seu produto não está na relevância enquanto obra, mas nas ações que desperta no espectador. Este imperativo benjaminiano, sublinhado por Carolina Araújo, vem da influência que Platão exerceu em Benjamin: “É notável também como esses caminhos platônicos levam Benjamin à conclusão, também platônica, de que o papel do autor é educativo. A função do autor é formar outros autores, é dissolver a função de si próprio no coletivo” (ARAÚJO, 2009, p. 273). As marcas dessa influência platônica podem ser identificadas na referência de Benjamin à expulsão dos poetas: “O estado soviético não expulsará os poetas, como o platônico, mas lhe atribuirá tarefas incompatíveis com o projeto de ostentar em novas

“obras-primas” a pseudorriqueza da personalidade criadora” (BENJAMIN, 1994, p. 131). O autor deve ajudar a promover as condições que possibilitem ao público ter uma relação ativa com a obra.

Essa nova relação que o espectador desenvolve com a obra se dá, segundo Benjamin, a partir do declínio da aura da obra de arte. A crise da aura vai possibilitar uma nova forma de recepção da arte.

No ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, escrito em 1936, Benjamin aprofunda a reflexão sobre a perda da aura trabalhada anteriormente em 1931 na *Pequena história da fotografia*. O autor identifica as transformações causadas no estatuto da arte a partir das novas técnicas de reprodução artística e como essas transformações alteram a relação do público com a obra.

O que é aura? É uma figura singular composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja. (...) Mas fazer as coisas se aproximarem de nós, ou antes, das massas, é uma tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto a superação do caráter único das coisas, em cada situação, através de sua reprodução (BENJAMIN, 1994, p. 101).

A reprodutibilidade técnica faz desaparecer a autoridade da obra e seu peso tradicional. Embora mantenha seu conteúdo, desvaloriza o que a obra guarda de autenticidade, relacionada ao “aqui e agora”. Esse processo é identificado como o declínio da aura. O caráter único da obra de arte é superado com a reprodução. Enquanto a imagem (original) guarda a unicidade e a durabilidade, a reprodução responde com a transitoriedade e a repetibilidade.

Com a perda da aura, a obra de arte se emancipa da função ritualística e deixa de ser valorizada pelo culto, onde o que importava era a sua existência. Com isso, a obra pode assumir uma função política e passa a ser valorizada pela sua exposição. Como afirma Benjamin, “à medida que a obra de arte se emancipa de seu ritual, aumentam as ocasiões para que ela seja exposta” (BENJAMIN, 1994, p. 175).

Para Benjamin as transformações provocadas pela reprodutibilidade técnica modificaram a função social da arte, “seja por propiciar uma recepção de um tipo específico (não mais elitizada, mas em massa), seja porque, enquanto tal promove uma reação coletiva também de tipo específico (não mais contemplativa, ritualística e aurática, mas geradora de consciência e discussão políticas)” (ALVARENGA, SOTOMAIOR, 2008, p. 51).

No livro *Constelações*, Luciano Gatti comenta as críticas de Adorno ao otimismo ingênuo de Benjamin no ensaio *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. Para Gatti, Benjamin realmente teria sido ingênuo se confiasse nas condições que suscitaram a perda da aura da obra de arte como condições por si só revolucionárias. Mas Benjamin não acreditava que o fim da aura era suficiente para a transformação social da arte; negligenciá-la, no entanto, era uma atitude conservadora (GATTI, 2009, p. 268).

Hoje ainda podemos verificar a ligação proposta por Benjamin entre a manutenção da aura e as *forças sociais regressivas*. Se pensarmos na atual produção cinematográfica ligada ao capital, perceberemos que sua aura é restabelecida a partir de uma ideologia da técnica e do estrelismo, na qual a qualidade do filme está relacionada à utilização dos últimos avanços técnicos e à participação de atores famosos. Filme bom é aquele que possui cenários mirabolantes, efeitos visuais de última geração e nos permite contemplar as estrelas através de suas histórias espetaculares.

A esperança depositada por Benjamin [no] cinema... deu lugar à constatação de um cinema "contemplativo"; no pior sentido do termo, do filme que é entregue pronto à admiração não participativa do espectador, que vai à sala de exibição para ver um espetáculo sensorial ou respirar a "aura" das "estrelas" presentes no *hic et nunc* da tela. Enfim, o cinema dentro do mundo capitalista se transformava cada vez mais no oposto daquilo que Benjamin pensara dele: numa arte extremamente aurática! (ALVARENGA, SOTOMAIOR, 2008, p. 56).

A perda da aura a partir da reprodutibilidade técnica era apenas um primeiro passo que a arte dava no sentido de sua transformação social. O passo mais largo e mais decisivo talvez estivesse na relação que a obra estabeleceria com suas formas de produção, na utilização da técnica de maneira experimental ou não. Benjamin identifica dois tipos de utilização da técnica. A técnica desconectada das funções sociais e a técnica que possibilita ao homem a experimentação das relações com a natureza, que podemos encontrar no cinema.

As inovações técnicas desvinculadas da exigência de uma nova ordem social são uma "forma encontrada pelo capitalismo de dominar o desenvolvimento das forças produtivas sem alterar as relações de produção" (GATTI, 2009, p. 270). O desenvolvimento técnico não produz melhorias na condição de vida, está desconectado de suas finalidades sociais e não estabelece uma interação harmônica com a sociedade. A vida urbana moderna, com suas inovações tecnológicas, suas aglomerações populacionais e seu trabalho industrializado, provoca nos moradores

uma grande quantidade de choques. “O mover-se através do tráfego implicava uma série de choques e colisões para cada indivíduo. Nos cruzamentos perigosos, inervações fazem-nos estremecer em rápidas sequências, como descargas de uma bateria” (BENJAMIN, 1997, p. 124).

A necessidade de estar sempre alerta aos perigos da cidade produziu uma adaptação no sistema sensorial humano, transformando sua capacidade de desenvolver uma experiência.

como ressaltou Benjamin, “onde há experiência no sentido estrito do termo, entram em conjugação a memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo”. Por isso mesmo, é precisamente da análise das determinações históricas da experiência que podemos extrair conclusões sobre suas dificuldades em nossa época. As divisões que fomentam diferentes culturas entre classes e entre gerações, o ritmo cada vez mais rápido do desenvolvimento técnico e o caráter fragmentário do trabalho industrial se opõem ao ritmo artesanal da experiência humana. Paradoxalmente, a distância entre as pessoas parece aumentar na mesma proporção em que se inventam meios de comunicação capazes de aproximá-las (D’ANGELO, 2006, p. 39).

Podemos verificar ainda hoje a crise de experiência anunciada por Benjamin? Como podemos mediar nosso contato com o audiovisual de forma a potencializar essa restauração da experiência? Para pensarmos o papel pedagógico do cinema, é fundamental entender o estado de autoalienação que a sociedade atingiu e como o cinema a partir do contato criativo com a técnica pode produzir uma nova relação do homem com o mundo.

A técnica cinematográfica como experimentação criativa da realidade

O encontro do homem com o cinema é um reencontro com o mundo tecnificado que parece dominá-lo, porém um reencontro mediado por uma arte que se põe a serviço do aprendizado humano sobre o mundo que o cerca.

Nesse mundo industrial, a técnica aparece emancipada de todas as suas formas rituais e assume uma certa autonomia em relação à vontade humana. A arte pré-histórica era uma arte ritualizada com funções práticas relacionadas ao ensinamento do ritual ou ao próprio culto. “Os temas eram o homem e seu meio, copiados segundo as exigências de uma sociedade cuja técnica se fundia inteiramente com o ritual”. (BENJAMIN, 1994, p. 174). A técnica na sociedade moderna se emancipa completamente do ritual e se confronta com o mundo através das guerras. O homem, já sem o controle da sua invenção, se vê obrigado a aprender

novamente. O cinema irá auxiliá-lo no conhecimento da técnica: “Mais uma vez, a arte põe-se a serviço desse aprendizado. Isso se aplica, em primeira instância, ao cinema. O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana” (BENJAMIN, 1994, p. 174).

Ao transformar a relação do homem com a técnica, o cinema transforma também a relação do homem com o mundo. “Uma das funções mais importantes do cinema é criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho. O cinema não realiza essa tarefa apenas pelo modo com que o homem se representa diante do aparelho, mas pelo modo com que ele representa o mundo, graças a esse aparelho” (BENJAMIN, 1994, p. 189).

O cinema abre a possibilidade de o homem experimentar o mundo de outras formas. Por meio dos seus aparelhos tecnológicos permite ver o que não era visto a olho nu, mostra ao homem o que apenas seu cérebro via.

a natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos em geral o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá o passo (BENJAMIN, 1994, p. 94).

Imaginamos o exato momento do passo porque sabemos de sua existência. A câmera traz para o consciente o que antes somente o nosso inconsciente via através da imaginação. Com a câmera podemos ver pequenas partículas antes imperceptíveis. Ela nos permite ter a sensação de ampliação do espaço a partir de suas lentes, de esticar ou encurtar a imagem a partir do enquadramento. Podemos fazer o tempo passar mais devagar utilizando a câmera lenta. Através do cinema percebemos os vários condicionamentos que determinam nossa existência e ao mesmo tempo nos dá a possibilidade de experimentar a liberdade através de sua arte (BENJAMIN, 1994, p. 189).

Aqui intervêm a câmera com seus inúmeros recursos auxiliares, suas imersões e emersões, suas interrupções e seus isolamentos, suas extensões e suas acelerações, suas ampliações e suas miniaturizações. Ele nos abre a experiência do inconsciente ótico, do mesmo modo que a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente pulsional (BENJAMIN, 1994, p. 189).

Ao mesmo tempo em que a câmera possibilita despertar o inconsciente ótico e desautomatizar o olhar que temos do mundo, ela pode também ser utilizada de maneira conservadora e apenas reproduzir uma *cópia servil da realidade*.

Brecht problematiza a questão da representação do real pela arte. As fotos não dão conta de mostrar as relações sociais por trás da aparência. Para o autor “menos que nunca a simples reprodução da realidade consegue dizer algo sobre a realidade. (...) É preciso, pois, construir alguma coisa, algo de artificial, de fabricado” (BRECHT *apud* BENJAMIN, 1994, p. 106).

Benjamin chama a atenção para essa questão ao colocar que no *set* de filmagem a visão do real é produzida pela lente da câmera e não pelo olho humano. No estúdio a presença do aparelho é tão intensa que observar uma gravação sem a intervenção técnica, a olho nu, é ver um emaranhado de equipamentos que produzem um ambiente artificial. A visão do real só seria possível através da intermediação técnica. “Não existe, durante a filmagem um único ponto de observação que nos permita excluir do nosso campo visual as câmeras, os aparelhos de iluminação, os assistentes e outros objetos alheios à cena. Essa exclusão somente seria possível se a pupila do observador coincidissem com a objetiva do aparelho” (BENJAMIN, 1994, p. 186).

Esta possibilidade de ver o mundo de outra forma não se restringe à câmera, está presente no cinema como um todo. A montagem do filme, a escolha dos enquadramentos e os demais elementos da linguagem cinematográfica podem chamar nossa atenção para detalhes do real que normalmente passam despercebidos. Essa outra maneira de experimentar a vida, de forma transfigurada, produz no homem a compreensão de que outras realidades são possíveis, ou seja, de que o mundo pode ser transformado.

As transformações que a experiência do cinema causa no aparelho perceptivo auxiliam o homem a se confrontar com os perigos existenciais do mundo contemporâneo. São metamorfoses que exigem uma percepção alerta do espectador diante da velocidade das imagens, do passante diante do fluxo de carros e da humanidade diante das transformações sociais (BENJAMIN, 1994, p. 192).

Benjamin identificou no cinema a possibilidade de estabelecer uma relação emancipatória com a técnica. Através de sua linguagem artística, o cinema permitiria ao homem experimentar outros usos da técnica diferente do uso opressor vivenciado na modernidade. Hoje podemos problematizar de que maneira os novos equipamentos contribuem ou prejudicam a refuncionalização da arte defendida por Benjamin. Quais são as modificações na relação homem/ técnica que as inovações tecnológicas operam?

Na palestra de um cineasta, em Los Angeles, há dois ou três anos, alguém me fez a pergunta de sempre: o “progresso técnico” tem sido bom para o cinema? Resultará na transformação? Eu me divirto inventando uma história que alguém pergunta a Flaubert se a substituição da pena de ganso pela de metal mudou a literatura. Faço Flaubert (que ele me perdoe) responder: “Acho que não, mas mudou a vida dos gansos” (CARRIÈRE, 2006, p. 192).

Com as mudanças técnicas dentro da arte audiovisual, novas relações sujeito, mundo e técnica são estabelecidas. As câmeras de vídeo, menores e mais portáteis que a de cinema, possibilitam diferentes formas de hibridização entre homem e aparelho. A primeira comparação entre diferentes técnicas pode ser feita nos casos do cinema e do vídeo, em relação à representação do mundo e à representação do sujeito.

Laurent Roth inicia uma reflexão sobre a mutação técnica do vídeo a partir de uma propaganda publicitária da Sony em que um homem nu segura uma câmera digital portátil. O homem olhava pelo obturador da câmera, mas a câmera em sua mão, de tão pequena, não podia ser vista. Roth se pergunta então:

O que esse homem olhava? Não sabemos. Será que ele olhava o mundo? É pouco provável. Olhava a si próprio? Provavelmente, essa é a hipótese mais correta. Tal imagem me parece uma característica evidente que a mutação técnica do vídeo, implica também uma mutação da representação do homem e sua relação com o mundo e com os outros. Essa mutação poderia ser caracterizada por meio de um paradigma muito simples, que é o que se refere à leveza. Sabemos que se fala de câmera leve e, por trás dessa leveza, creio existir, com toda certeza, uma relação do homem no mundo que é uma espécie de imersão. Imersão na qual a mediação técnica, finalmente desapareceria (ROTH, 2005, p. 28).

Flusser também defende que o homem não olha o mundo através do aparelho, mas olha para o próprio aparelho. Está imerso na busca para descobrir novas possibilidades que o aparelho oferece: “o fotógrafo manipula o aparelho, apalpa-o, olha para dentro e através dele, a fim de descobrir sempre novas potencialidades. Seu interesse está concentrado no aparelho e o mundo lá fora só interessa em função do programa. Não está empenhado em modificar o mundo, mas em obrigar o aparelho a revelar suas potencialidades” (FLUSSER, 2002, p. 23).

A revolução do portátil e da leveza na câmera de vídeo é similar ao ocorrido um século antes com a invenção da primeira câmera fotográfica portátil pela Kodak, em 1888. Segundo Arthur Omar (2007), esse é o corte que representou uma abrupta eclosão de uma maneira mais radical de produzir uma imagem. A desaparecimento da mediação técnica nesse caso era anunciada na própria propaganda: “Você aperta o botão, nós fazemos o resto”. Não são mais necessários

laboratórios caseiros, o filme passa a ser revelado pela própria Kodak. Um tipo de câmera tão fácil de usar que permite fotografar sem pensar. “A partir de agora a câmera adere ao corpo. É uma simples extensão do olhar, vai para onde você quiser, uma espécie de terceiro olho pesando 680g” (OMAR, 2007, p. 137).

O ato de olhar o mundo através do enquadramento da câmera é uma ação que pode modificar de certa forma a nossa própria visão do mundo e a percepção do que somos. Benjamin destacou o potencial transformador do *zoom*, dos enquadramentos que desconstroem o senso comum da imagem, mostrando detalhes da realidade que não víamos a olho nu. A questão que deve nos guiar então não é exatamente o que o homem vê através do aparelho e sim como ele vê, de que maneira ele se posiciona diante do aparelho e diante da realidade.

Podemos pensar historicamente como se deu a relação imbricada entre o olho e a câmera, para em seguida refletir sobre as possibilidades de ampliação do olhar diante dos atuais equipamentos.

Hannah Arendt, em *A condição humana* (2009), identifica a invenção do telescópio como um dos eventos que determina o caráter da era moderna. A introdução do telescópio coloca a questão da possibilidade de se enxergar mais longe com um aparelho externo ao corpo do homem. Desenvolve-se a ideia de que podemos ver melhor com o auxílio dos equipamentos e de que nossos sentidos não são confiáveis, os olhos não são mais capazes de nos mostrar como realmente as coisas são.

Se pensarmos os aparelhos como instrumentos para a reprodução “fiel” da realidade, talvez a concepção da ciência moderna de superioridade do aparelho em relação ao olhar humano se confirme. Mas se tomarmos o olho como órgão vivo, conectado a nosso cérebro e consequentemente a nossa imaginação, perceberemos que ele nos permite experimentar uma pluralidade de sensações que podem transfigurar a realidade. Nesse sentido os equipamentos tecnológicos não se apresentariam como substitutos do olhar, e sim como instrumentos que potencializariam a reformulação humana do mundo.

Diante dessa concepção, devemos pensar como as novas filmadoras interferem na busca pela ampliação do nosso olhar. Dois problemas podem ser identificados em grande parte dos equipamentos modernos de baixo custo: o auto grau de automaticidade dos aparelhos e a produção de um comportamento humano também automático.

Carrière nos ajuda a pensar sobre essa ligação entre o comportamento humano e os aparelhos automáticos: “Maior acessibilidade. (...) Hoje, qualquer um faz um filme ou pensa que faz. O equipamento automático para amadores faz os profissionais parecerem supérfluos. Regulagem uniforme de câmera significa imagens uniformes. O que significa total ausência de imagens” (CARRIÈRE, 2006, p. 174). O autor exemplifica descrevendo uma suposta viagem de férias em que as pessoas conservam a câmera colada no rosto e elas mesmas nada veem. “Mostram o mundo à câmera, que grava tudo” (CARRIÈRE, 2006, p. 174). Depois esses filmes ficam esquecidos e ninguém tem tempo de assisti-los. “Deixar a câmera filmar significa não filmar mais. E ninguém vê esses pseudofilmes, nunca mais, nem mesmo os que os fizeram. Por uma razão: eles não têm tempo de vê-los. E agora já é tarde para ver o mundo para o qual fecharam os olhos, enquanto viajavam” (CARRIÈRE, 2006, p. 174).

Benjamin aponta nos brinquedos infantis estruturas relacionadas ao automático que podemos transpor para a discussão sobre os novos equipamentos. Produzir analogias e semelhanças durante a brincadeira só é possível se o brinquedo não estiver fixado a um contexto específico.

Essa primazia da brincadeira sobre o brinquedo se funda na faculdade mimética da criança, segundo a qual a brincadeira não é orientada por um sentido próprio do brinquedo, que corporificaria as intenções de seu fabricante, mas pela capacidade da criança de conferir a ele diferentes significações em cada jogo. (...) O melhor brinquedo seria aquele que menos imita, pois se sujeita ao poder de imitação da criança. “A imitação”, resume [Benjamin], “está em seu elemento na brincadeira, não no brinquedo” (GATTI, 2009, p. 281).

Flusser também identifica no automatismo dos aparelhos situações semelhantes às levantadas por Benjamin no brinquedo infantil. Segundo o autor, o aparelho fotográfico impõe limites à vontade do homem através do seu programa com possibilidades de combinações finitas. Este limite é muito amplo, dando a impressão de que podemos criar livremente, mas na verdade a imaginação do fotógrafo está contida na imaginação do aparelho. Diante desta condição do aparelho, o fotógrafo se esforça para descobrir novas possibilidades ignoradas.

O fotógrafo “escolhe”, dentre as categorias disponíveis, as que lhe parecem mais convenientes. Neste sentido, o aparelho funciona em função da intenção do fotógrafo. Mas sua “escolha” é limitada pelo número de categorias inscritas no aparelho: escolha programada. O fotógrafo não pode inventar novas categorias, a não ser que deixe de fotografar e passe a funcionar na fábrica que programa aparelhos. Neste sentido, a própria escolha do fotógrafo funciona em função do programa de aparelhos (FLUSSER, 2002, p. 31).

O grande problema do ato fotográfico não estaria neste condicionamento. Segundo Flusser, a busca por novas potencialidades do aparelho faz parte do jogo da fotografia. O ponto nevrálgico se encontra no domínio da função automática. A partir do *feedback* do comportamento de seus clientes, a indústria fotográfica aperfeiçoa o programa dos aparelhos para terem função automática satisfatória. Embora o aparelho tenha uma técnica sofisticada, ele tem se tornado de fácil manipulação, “menor, mais barato, mais automático e mais eficiente que o anterior. (...) Quem possui aparelho fotográfico de ‘último modelo’, pode fotografar ‘bem’ sem saber o que se passa no interior do aparelho” (FLUSSER, 2002, p. 54).

Este descomprometimento com a técnica se reflete em um comportamento automático do próprio homem para além do aparelho. O ato de fotografar se transforma em compulsão. Além de não pensar sobre as possibilidades de abertura do diafragma, velocidade e foco, o homem também se priva de escolher o objeto, o que fotografar. Não consegue mais avaliar e ter critérios para selecionar o que no mundo lhe interessa. A máquina se transforma em arma, apontada e disparada para todos os lados.

O aparelho é brinquedo sedento por fazer sempre mais fotografias. Exige de seu possuidor (quem por ele está possesso) que aperte constantemente o gatilho. Aparelho-arma. Fotografar pode virar mania, o que evoca uso de drogas. Na curva desse jogo maniaco, pode surgir um ponto a partir do qual o homem-desprovido-de-aparelho se sente cego. Não sabe mais olhar a não ser através do aparelho. De maneira que não está em face do aparelho (como o artesão diante do instrumento), nem está rodando em torno do aparelho (como o proletário roda a máquina). Está dentro do aparelho, engolido por sua gula. Passa a ser prolongamento automático do seu gatilho. Fotografa automaticamente. (...) Quem contemplar álbum de fotógrafo amador, estará vendo a memória de um aparelho, não de um homem. (...) Quanto mais eficientes se tornam os modelos dos aparelhos, tanto melhor atestarão os álbuns, a vitória do aparelho sobre o homem (FLUSSER, 2002, p. 54).

Uma reflexão sobre a pedagogia do audiovisual deve se debruçar sobre as perguntas: que tipo de imagens produzimos e que relações estabelecemos com a sua produção? Um dos maiores benefícios que o contato com o audiovisual pode trazer é a experiência de olhar o mundo através da câmera. Essa experiência só será proveitosa se ativarmos nossa percepção retirando do ato o automatismo, desautomatizar o olhar para ser sensível ao mundo. “O olho vê, a lembrança revê as coisas, e a imaginação... é a imaginação que transvê, que transfigura o mundo, que faz outro mundo para o poeta, para o artista de um modo geral. A transfiguração é que é a coisa mais importante” (BARROS, 2001).

Considerações finais

O barateamento das novas tecnologias possibilitou uma ampliação - ainda que pequena, mas mesmo assim significativa - do número de pessoas que dispõem de equipamentos audiovisuais. A internet e o DVD facilitaram a divulgação dos produtos por redes alternativas, não necessitando mais do vínculo contratual com distribuidoras. No entanto a estrutura dos filmes produzidos pouco mudou. "Um cinema a ser visto é cada vez mais visto apenas enquanto dura: eis o que as novas tecnologias digitais, que recheiam os filmes de imagens cada vez mais espetaculares, têm facultado" (ALVARENGA, SOTOMAIOR, 2008, p. 76).

As inovações técnicas trazem também outra questão: a automatização dos novos aparelhos. Quais equipamentos estamos utilizando? Quais possibilidades eles abrem para a experimentação estética?

Diante desse novo contexto, o grande desafio que nos é colocado é como problematizar a maneira de fazer e pensar os filmes. Como transformar nosso olhar para que ele amplie suas perspectivas estéticas, para que experimente novas formas de ver o mundo, para que não se limite a reproduzir um modelo de relação com a técnica ditada pelas urgências do mercado capitalista. A técnica é um instrumento de experimentação do homem com a natureza e não de dominação. Através dela ele consegue restabelecer suas experiências, que foram sendo minadas pela velocidade e o automatismo do mundo em que vivemos. O verdadeiro sentido do cinema está na tarefa histórica de fazer "do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas" (BENJAMIN, 1994, p. 174).

A experiência humana é a base para a criatividade, é nela que se funda a imaginação. A perda da experiência pode ocorrer por diversos motivos, dentre eles o ritmo acelerado do desenvolvimento técnico sem interação harmônica com as necessidades sociais, causando desemprego, falta de mercado, crises e guerras. É o uso da técnica de forma desconectada de sua função social que produz um tempo tão veloz e opressor. Walter Benjamin identificou esse problema na década de 1930. Quais seriam suas reflexões sobre o mundo de hoje?

Todas as transformações tecnológicas que identificamos como contribuintes para a difusão dos meios de comunicação podem ser vistas ao mesmo tempo como consumidoras do nosso tempo. Somos escravos da internet, da ação neurótica de checar o e-mail, da necessidade obsessiva de fotografar as viagens, da atenção alerta aos toques de celular.

Os choques contemporâneos continuam sendo produzidos pelo trânsito, pela vida corrida, pelos perigos da metrópole como na década de 1930, mas agora se multiplicam dentro de outros novos ambientes, como as múltiplas janelas abertas na tela do computador.

O desenvolvimento da capacidade de percepção simultânea é uma adaptação do sistema sensorial humano às atuais vivências de choque. Nosso consciente se tornou escravo dos choques, sempre alerta para evitar qualquer trauma. Nossa racionalidade exacerbada reprime a imaginação. “Os transeuntes se comportam como se, adaptados à automatização, só conseguissem se expressar de forma automática”, dizia Benjamin há 80 anos (BENJAMIN *apud* PALHARES, 2008, p. 80).

Diante da constatação de que estruturalmente pouca coisa mudou, podemos nos valer ainda hoje de sua proposta sobre um novo conceito positivo de barbárie. Com a clareza de que seria ilusório tentar restabelecer a experiência pela supressão dos equipamentos técnicos geradores dos choques, temos que buscar na interação com os equipamentos, através da criação artística, transformar nossa vivência alienante em experiência humana.

Se foi a velocidade da vida moderna que, através da industrialização e das vivências de choque, separou o homem da experiência artesanal, a arte, filha desse tempo, pode retomar o papel ativo e criativo do homem diante do aparelho. O cinema se coloca como ferramenta para o homem reaprender a se relacionar criativamente com a técnica e a experimentar outras possibilidades de mundo.

Referências

- ALVARENGA, Nilson Assunção; SOTOMAIOR, Gabriel. O cineasta como produtor. In: PERNISA, Carlos. *et al.* (orgs.). *Walter Benjamin: Imagens*. Rio de Janeiro: Mauad, 2008.
- ARAÚJO, Carolina. O autor como produtor: reflexos da técnica platônica em Walter Benjamin. In: D'ANGELO, Marta; OLIVEIRA, Luiz Sérgio de (orgs.) *Walter Benjamin: arte e experiência*. Rio de Janeiro: Nau; Niterói: EdUFF, 2009.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- BARROS, Manoel. Depoimento extraído do documentário *Janela da Alma*, direção João Jardim e Walter Carvalho, Brasil, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGALA, Alain. *A hipótese-cinema: pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola*. Rio de Janeiro: Booklink, CINEAD-LISE-FE-UFRJ, 2008.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

D'ANGELO, Martha. *Arte, política e educação em Walter Benjamin*. São Paulo: Loyola, 2006.

FLUSSER, Vilém. *A filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin, memória, história e narrativa. *Revista Mente, Cérebro e Filosofia* - Adorno, Horkheimer, Fromm, Benjamin: o homem no caos do capitalismo moderno, v. 7, 2008.

GATTI, Luciano. *Constelações - crítica e verdade em Adorno e Benjamin*. São Paulo: Loyola, 2009.

OMAR, Arthur. Cinema, vídeo e tecnologias digitais: a questão do artista. In: BENTES, Ivana. (org.). *Ecos do cinema de Lumière ao digital*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

PALHARES, Taisa Helena. Benjamin: experiência e vivência - arqueologia da modernidade e perda da aura. *Revista Mente, Cérebro e Filosofia* - Adorno, Horkheimer, Fromm, Benjamin: o homem no caos do capitalismo moderno, v.7, 2008.

ROTH, Laurent. A Câmera DV: órgão de um corpo em mutação. In: LABAKI, Amir e MOURÃO, Maria Dora (orgs.). *O Cinema do real*. São Paulo: Cosac e Naify, 2005.